

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Sonderband 2019

Salvatore Sciarrino

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2019

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband 2019
Salvatore Sciarrino
Herausgegeben von Ulrich Tadday
Dezember 2019

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lüttken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-823-4

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher
Genehmigung von Casa Ricordi S.r.l. – Milan, Italy und Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Foto Luca Carrà, © RaiTrade (<https://www.salvatoresciarrino.eu/php/ita/photos.html>)

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,–
oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder
über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis
zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband
zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Sonderband € 36,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband 2019

Salvatore Sciarrino

Vorwort	3
<i>Camilla Bork</i> Hörbare Körper Rahmung und Transgression in Salvatore Sciarrinos <i>Lohengrin</i>	5
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Brodelnder Reduktionismus Salvatore Sciarrinos Musiktheaterstücke <i>Luci mie traditrici</i> und <i>Infinito nero</i>	17
<i>Marion Saxer</i> Der verbotene Blick Anmerkungen zur Scena III in Salvatore Sciarrinos <i>Luci mie traditrici</i>	37
<i>Sebastian Claren</i> Das Sujet <i>Macbeth</i> Textfassung, szenische Dramaturgie und musikalische Realisation bei Salvatore Sciarrino	53
<i>Regine Elzenheimer</i> »das vom Leben abgetrennte Leben« Perspektiven sozialer und politischer Gegenwart in Salvatore Sciarrinos <i>Superflumina</i>	79
<i>Stefan Drees</i> Orientierung an der »Logik des Körpers« Zu einem zentralen Aspekt von Salvatore Sciarrinos <i>Sei Capricci per violino</i> (1975/76)	97

Julia Kursell

Hören in der Nacht und unter Wasser

Klavierstücke von Salvatore Sciarrino

118

Lukas Haselböck

Hörbare Stille? Sichtbarer Klang?

Zur »Ökologie der Wahrnehmung« in Salvatore Sciarrinos Streichtrio

Codex Purpureus (1983)

131

Tobias Schick

Klassizität und Aura in der Musik Salvatore Sciarrinos

Allegoria della notte und *Recitativo oscuro*

151

Christian Utz

Ausweglose Enden

Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und
die Semantisierung musikalischer Strukturen

172

Abstracts

195

Bibliografische Hinweise

200

Zeittafel

201

Autorinnen und Autoren

202

Vorwort

Wer Salvatores Sciarrinos Website aufruft, erblickt ein Tryptichon: zur Linken den vor einer Partitur sitzenden Komponisten, in der Mitte und zur Rechten zwei farbige Grafiken wie Skizzen oder umgekehrt, die durch ihre Struktur, Linien und Farben einen offensichtlichen Werkzusammenhang begründen. Sciarrino, der im Laufe seines Lebens auch ein besonderes Verhältnis zur bildenden Kunst begründet hat, lässt auf den untergeordneten Seiten seiner Homepage aber keinen Zweifel daran, dass er in erster Linie als Komponist und als Individualist und Non-Konformist angesehen werden will. Seine Biografie lässt er lapidar mit dem Satz beginnen: »Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) si vanta di essere nato libero e non in una scuola di musica.« Das ist witzig und Programm zugleich.

Salvatore Sciarrino ist ein berühmter und vielfach geehrter Komponist der Gegenwart, dessen Entwicklung sich jenseits serieller und postserieller Denkmuster auch in Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern vollzogen hat, und dies auf unterschiedlichen Gebieten der Komposition, in unterschiedlichen Gattungen und Genres. Sciarrino knüpft an Traditionen, ohne Traditionalist zu sein. Seine Musik bewirkt eine andere Art des Hörens, eine geänderte Wahrnehmung und ein neues Bewusstsein für die Wirklichkeit wie für sich selbst. Ihren Mittelpunkt bildet im traditionellen Sinn nicht mehr der Autor oder die Partitur, sondern der Hörer. Wie der Komponist die Freiheit seines unkonventionellen Denkens musikalisch ins Werk setzt, ist Thema des vorliegenden Sonderbandes 2019.

Salvatore Sciarrino bedient mit seinen Kompositionen ein breites Spektrum musikalischer Gattungen: Kompositionen für das Musiktheater, Chormusik und Musik für Vokalensembles, Kammermusik, Kompositionen für ein Soloinstrument, Bühnen- und Radiomusik, Elektronische Musik und andere Einzelwerke. Der vorliegende Sonderband beschäftigt sich allerdings nicht mit allen Gattungen, sondern bildet zwei Schwerpunkte, indem er Sciarrinos Kompositionen für das Musiktheater auf der einen und seine Instrumentalwerke auf der anderen Seite thematisiert.

In der ersten Abteilung, die Sciarrinos Kompositionen für das Musiktheater gewidmet ist, folgen die Aufsätze der chronologischen Reihenfolge der Entstehung bzw. der Aufführung der Werke. Camilla Bork beginnt mit einer Betrachtung des *Lohengrin* nach Jules Laforgue und zeigt, wie Sciarrino in diesem Werk die historische Tradition der »Norm und Transgression« zitiert und dekonstruiert. Die subtile wie suggestive Auseinandersetzung Sciarrinos mit der Tradition reduktionistischen Komponierens, wie sie die Musik des 20. und 21. Jahrhundert geprägt hat, bedenkt Jörn Peter Hiekel am Beispiel von *Luci mie traditrici* und *Infinito nero*. In gewisser Weise geht es auch im folgenden Aufsatz von Marion Saxer wieder um Tradition, diesmal aber um

die Liebe als Passion, die die Geschichte der Oper wie einen roten Faden durchzieht und auch Sciarrinos Opernschaffen nicht unberührt gelassen hat. Während Sebastian Claren mit der Oper *Macbeth* im Vergleich zu Shakespeare und Verdi einen weiteren Aspekt individueller Aneignung und Überformung von Traditionen im Werk Sciarrinos entdeckt, wendet sich Regine Elzenheimer mit *Superflumina* einem jüngeren Werk Sciarrinos zu, das innerhalb seiner Kompositionen für das Musiktheater insofern eine Sonderstellung einnimmt, als es Bezug auf die soziale und politische Gegenwart nimmt.

Die zweite Hälfte des Bandes wird von Stefan Drees mit einem Aufsatz über Sciarrinos *Sei Capricci per violino* eröffnet, ein Werk, das es aufgrund seiner Virtuosität vor der Folie von Niccolò Paganinis *24 Capricci per violino* op. 1 zu verstehen gilt. Der sich anschließende Beitrag Julia Kursells behandelt die Klaviermusik Sciarrinos unter dem Gesichtspunkt stark veränderter Wahrnehmungs- und Hörbedingungen, die auch Lukas Haselböck am Beispiel von Sciarrinos *Codex Purpureus* für Violine, Viola und Violoncello eingehend bedenkt. Wie sich strukturelle Klarheit und geheimnisvolle Klanglichkeit in den Kompositionen Sciarrinos zu einem hochgradig idiomatischen Personalstil verbinden, beschäftigt Tobias Schick, während Christian Utz last but not least die formale Schlussbildung in den Werken Sciarrinos untersucht und auf ihre semantische Bedeutung hin befragt.

Es wurde in letzter Zeit häufiger festgestellt, dass es eine Diskrepanz gibt zwischen der Bedeutung, die der Komponist Sciarrino besitzt, und dem Schrifttum, dass sich mit seinen Werken und Schriften auseinandersetzt. Es ist das Interesse des vorliegenden Sonderbandes, dieses Missverhältnis ein wenig auszugleichen. Der Herausgeber dankt allen am Band beteiligten Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung sehr.

Ulrich Tadday

Ausweglose Enden

Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und die Semantisierung musikalischer Strukturen

Dass sich in der ästhetischen Moderne eine spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu bemerkende Problematik der Schlussbildung in Musik und anderen Zeitkünsten zum Prinzip der »Unabschließbarkeit« verdichtete, ist oft angemerkt worden, am dezidiertesten wohl in Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*:

»Daß das den Kunstwerken versagt ist, daß sie so wenig mehr sterben können wie der Jäger Gracchus [in der Erzählung Franz Kafkas], verleiben sie sich als Ausdruck von Grauen unmittelbar ein. Die Einheit der Kunstwerke kann nicht das sein, was sie sein muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das Synthetisierte und schädigt an ihm die Synthesis.«¹

In Literatur, Film und Musik wurde spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert somit gerade das Prinzip des Nicht-schließen-Könnens zum Sprungbrett neuer Formkonzeptionen, die etwa mit den Modellen des offenen Schlusses, der formalen Zyklizität und dem Abbruch assoziiert werden können. In letzter Konsequenz sind solche Kategorien freilich psychologische und als solche ihrerseits einem starken historischen Wandel unterworfen, der im Bereich der Musik eng mit der Geschichte des musikalischen Hörens, der Aufführungspraxis und musikästhetischen Paradigmen verbunden ist. An neuer Musik seit 1945 geschulte Hörende etwa dürften offene, zyklisch auf den Anfang verweisende oder abbrechende Schlüsse kaum als Normverstöße, sondern vielmehr als Instanzen eines vertrauten ästhetischen Erfahrungsraums registrieren, in dem Zeit- und Formkonzepte fortgesetzt hinterfragt, dekonstruiert und neu gesetzt werden. Somit kann es auch als selbstverständlich gelten, dass ein postmodernes Komponieren – und als solches kann man Salvatore Sciarrinos Schaffen zweifellos ansprechen – in einer Art doppelter Reflexion versucht, solche Erfahrungsräume zu thematisieren, zu erweitern oder zu konterkarieren, etwa durch besondere »Pointen« oder auch durch »Ereignislosigkeiten« in der Schlussgestaltung der Werke, und damit vielfältige Deutungsebenen für dergestalt »informierte« Hörende zu öffnen. Dass der musikalische

1 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970 (= *Gesammelte Schriften* 7), S. 221.

Schluss generell als ein für die Musikrezeption ganz besonders relevanter Aspekt der Komposition erscheinen muss, ist spätestens seit Johann Matthesons ausführlichen Reflexionen zu diesem Thema im frühen 18. Jahrhundert kein Geheimnis mehr: »Als Schnittstelle zwischen einer Aufführung und den Hörenden kanalisiert der Schluss nach Mattheson [...] die ästhetische Gesamtwirkung der Musik.«² Von einem so stark auf den Aspekt der Wahrnehmung zielenden Komponieren wie jenem Sciarrinos kann also angenommen werden, dass es der Schlussbildung ganz besondere Aufmerksamkeit widmet. Ein sehr markanter Beleg dafür findet sich etwa in der Maurizio Pollini gewidmeten Fünften Klaviersonate (1994), für die Sciarrino vier alternative Schlüsse (»Finali«) von deutlich unterschiedlicher Länge komponierte, wobei für eine Aufführung nur einer der komponierten Schlüsse gewählt werden kann.³

Im folgenden Beitrag dienen einige eingangs umrissene Schlussformulierungen der neueren Musikgeschichte als Rahmen für die im zweiten Teil folgende Diskussion von Schlussbildungen in ausgewählten Schlüsselwerken Sciarrinos, die insbesondere mit Berücksichtigung ihrer poetologischen Konzeption und in einigen Fällen auch ihrer Genese im Kompositionsprozess erste Grundlagen für eine Einordnung von Sciarrinos Werk in eine Geschichte des musikalischen Schließens bilden können.

I Kategorien des Schließens in der musikalischen Moderne, von Sciarrinos Webern aus betrachtet

Begreift man musikalische Selbstreflexion mit Wolfram Steinbeck, Tobias Janz, Florian Kraemer und anderen als ein zentrales Merkmal der musikalischen Moderne, das seit dem späten 18. Jahrhundert zu beobachten ist und sich im 20. Jahrhundert dann voll entfaltet⁴, liegt es auf der Hand an den

2 Sascha Wegner / Florian Kraemer, »Eine Einleitung zum Schließen«, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München 2019, S. 9–17, hier S. 9. Mattheson erläutert etwa, dass er bei großen Oratorien den Schluss des Werkes zuerst zu komponieren pflege, was immer »die Zuhörer vor allen Dingen am Ende, wo es auch am nöthigsten ist [...] so gerührt habe, daß vieles davon in ihrem Gedächtniß Wurzel geschlagen hat.« (*Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, S. 240).

3 Sciarrino merkt dazu in der Partitur an: »The V Sonata is not a neo-aleatoric composition. [...] The definitive version introduces some deviations and thereby manages to keep expectation suspended at the maximum. However the composer has made available all the formal solutions that were progressively devised: here are 4 other finales, which can be joined at the sign ☒. Only one choice can of course be made on each occasion. The interpreter thus has the opportunity to decide the outcome of the piece. What will change each time is the meaning of the overall paths chosen, its direction and, globally, the experience of both performer and listener.« (Salvatore Sciarrino, *Cinque sonate (1976–1994)*, Mailand o. J., S. 128.) Die Länge der Finali schwankt zwischen zwölf Systemen (definitive Fassung), zwei Systemen (Finale I), sechs Systemen (Finale II), sieben Systemen (Finale III) und sechs Systemen (Finale IV).

4 Vgl. Wolfram Steinbeck, »Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert. Einige grundlegende Gedanken und Beispiele«, in: *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007. Im Gedenken an*

»Nahtstellen« zwischen Musik und Alltag oder Umwelt, also in den Grauzonen der ästhetischen Differenz nach wesentlichen Distinktionsmerkmalen moderner Werke zu suchen. So kann der *offene* Schluss, sei es mit einer (häufig auftretenden) zyklischen Referenz an den Anfang, sei es durch eine vollständig ins Offene weisende Konzeption, als eine Form der Schlussbildung gelten, in der eine klare Festschreibung der ästhetischen Differenz verweigert wird.⁵ Indem die Ränder zwischen ästhetisch-musikalischer Klangerfahrung und Alltagswahrnehmung diffus werden, wird zugleich die performative Rezeptionsleistung der Hörenden gestärkt, die nicht mehr durch ein unzweideutiges Inszenieren der aristotelischen Zeitstruktur Anfang-Mitte-Schluss an der Hand genommen, sondern einem mehrdeutigen »Zeitfeld« überlassen werden. Dies macht deutlich, dass Schlussbildungen in einer solchen Situation nicht isoliert vom restlichen Verlauf eines Werkes betrachtet werden können. Besonders einprägsame Situationen, für die das zutrifft, sind gewiss Sciarrinos Klangstrukturen »am Rande der Stille«: Dadurch, dass in vielen Situationen in Sciarrinos Musik unklar bleibt, ob überhaupt etwas erklingt, ob wir einer »reinen Stille« lauschen oder vielmehr Nebengeräusche ein eventuell Erklingendes überdecken (eine Situation, die sich mit der Einschränkung des gehörten Klangspektrums bei fortschreitendem Lebensalter und ggf. dem Auftreten unterschiedlicher Tinnitus-»Klangschichten« oder der mitunter mangelhaften akustischen Hörposition im Konzertsaal oder beim Musikhören im Alltag massiv verschärfen kann), wird eine »ökologische« Hörsituation forciert, in der ästhetische Differenz minimiert ist.⁶ Dies schließt freilich vielfältige »Inszenierungen« von Anfang, Mitte oder Schluss von Werken ebenso wenig aus wie Beziehungen zu besonders konventionellen Ausprägungen solcher Formfunktionen, etwa durch einen affirmativen Tutti-Schluss (der von Komponist*innen gerade nach 1945 auch ganz gezielt der Erwartung eines »offenen« Schlusses entgegengesetzt werden kann).

Rüdiger Schumacher, hrsg. von Wolfram Steinbeck und Rüdiger Schumacher, Regensburg 2011, S. 9–26; Tobias Janz, *Zu einer Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014, S. 51–85; Florian Kraemer, *Entzauberung der Musik: Beethoven, Schumann und die romantische Ironie*, Paderborn 2014.

5 Vgl. Christian Utz, »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, in: *Die Musikforschung* 73 (2020), H. 2, Druck i. V.

6 Einen Bezug auf eine »Ökologie der Wahrnehmung« stellte Sciarrino in seinen Schriften und Äußerungen seit den späten 1970er Jahren her (vgl. Miriam Henzel, »Salvatore Sciarrinos Werkkommentare – Ansatzpunkte für die Analyse?«, in: *Salvatore Sciarrino, »Vanitas«. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Hofheim 2018, S. 191–202, hier S. 193), wobei keine expliziten Bezugnahmen auf entsprechende Theorien des *soundscape* und der akustischen Ökologie gemacht werden; zumindest eine Beeinflussung durch James Gibsons bekannte Schrift *The Senses Considered as Perceptual Systems*, London 1966, kann aber angenommen werden. Vgl. Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una »composizione dell'ascolto«*, Dissertation Universität degli Studi di Trento / Université de Paris IV, Sorbonne 2006 (http://www.salvatoresciarrino.eu/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf [letzter Zugriff: 08.10.2019]), S. 57–66 sowie Lukas Haselböck, »Hörbare Stille? Sichtbarer Klang? Zur »Ökologie der Wahrnehmung« in Salvatore Sciarrinos Streichtrio »Codex Purpureus« (1983)«, im vorliegenden Sonderband, S. 131–150.

Ohne dass andere Vorläufer und Einflüsse marginalisiert werden müssen, kann das Werk Anton Weberns wohl in vieler Hinsicht als Vorläufer einer solchen die ästhetische Differenz problematisierenden Konzeption von Form aufgefasst werden – selbst wenn eine solche Deutung nicht im Sinne des Komponisten sein mag, der sein Schaffen emphatisch und »Schönbergisch« als Fortsetzung der deutsch-österreichischen Tradition diskursiver Formprozessualität verstand, in deren Zentrum die Prinzipien der entwickelnden Variation und der Fasslichkeit stehen. Gerade von der Musik Sciarrinos aus gelesen bzw. gehört, offenbaren die Partituren Weberns aber zahlreiche »Risse«, in die »Welt« eindringt und so die ästhetische Erfahrung entgrenzt. Dies lässt sich etwa in Bezug auf Gustav Mahlers »welthaltige« Vokabeln belegen, die in Weberns Werk bekanntlich allenthalben auftreten. Das berühmte sechstaktige Orchesterstück op. 10, Nr. 4, komponiert am 19. Juli 1911, ruft mit der Mandoline, der Solo-Violine, der gedämpften »fernen« Trompete, der »Militärtrommel« und der Celesta allein durch die Klangfarben, im Ansatz auch durch Melodisches, eine Fülle Mahler'scher Topoi auf, durch die eine solche externe »Welt« in die innere Struktur der Musik eindringt.⁷ Auch wenn die Rahmenfunktionen der sechstönigen Mandolinenfigur (T. 1 mit Auftakt) und der fünftönigen Violinfigur (T. 6 mit Auftakt) eindeutig zu sein scheinen, in Abhebung von den weniger ereignisreichen dazwischenliegenden Klangergebnissen, gibt es doch kaum etwas »Zwingendes« an dieser Ereignisfolge. Violin- und Mandolinenfigur könnten ebenso zwanglos die Plätze tauschen wie der Klarinettenriller (T. 5) als Vorläufer und nicht als Echo von Tonrepetitionen aufgefasst werden kann. Die sich somit hier abzeichnenden schiefen Symmetrien formal signifikanter Ereignisse weisen auf die geometrischen Konstruktionen der Webern'schen Dodekaphonie voraus, in der Glieder der musikalischen Struktur stellenweise tatsächlich identisch, austauschbar werden. Dies gilt freilich nur in der visuell fixierbaren Gestalt des Notentextes und nicht für die Hörwahrnehmung, für die klanglich Identisches als zeitlich

7 Vgl. insbesondere Elmar Budde, »Bemerkungen zum Verhältnis Mahler-Webern«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), H. 3., S. 159–173; Oliver Korte, »Macrocosm – Microcosm. About the Influence of Gustav Mahler's Eighth Symphony on the Work of Anton Webern«, in: *The Total Work of Art. Mahler's Eighth Symphony in Context*, hrsg. von Elisabeth Kappel, Wien 2011, S. 202–213. Für Op. 10, Nr. 4 ist eine Verbindung zu Mahler in der viel zitierten Analyse Helmut Lachenmanns hervorgehoben worden, in der es nach einer eingehenden Erörterung protoserieller Strukturen in diesem Orchesterstück heißt: »Dabei ist das Ganze nichts als eine Serenade im Mondschein des Flageolett-Klangs, mit herübergewehten Tönen von dort, wo die schönen Trompeten blasen und die todkündende Posaune antwortet, bis die Militärtrommel zum Zapfenstreich ruft, die Idylle aufstört und sich der Liebhaber, die Mandoline unterm Arm weiterzirpend, davon macht, während die Angebetete ihm mit einer Geigenfigur nachwinkt. Als Hörer haben wir keine Zeit, uns diesem Idyll hinzugeben – wie dies etwa bei Mahler möglich wäre, von dem das Vokabular meiner Interpretation herrühren mag. Dies hier ist Mahler aus der Vogelperspektive, radikal auf knappste Signale reduziert, verabreicht wie ein unaufgeblasener Luftballon zum Aufblasen daheim, und so ist die Musik Weberns vermutlich als innere Erfahrung so weit dimensioniert wie die symphonische Welt Gustav Mahlers, nämlich unendlich.« (Helmut Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören« [1985], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 116–135, hier S. 123).

Differentes und Veränderbares erfahren wird. Die spezifische, von Webern gewählte Konstellation der Klangereignisse in Op. 10, Nr. 4 ändert also nichts daran, dass hier »ein Instrumentalklang als Verfremdung des anderen [wirkt]«⁸ und durch die Kluft zwischen den Klängen »welthaltige Stille« ins Kunstwerk eindringt, sodass das Erklingende lediglich als Ausschnitt eines weit größeren, unbegrenzten Klang-Stille-Kontinuums erscheint.

Sciarrinos Auseinandersetzung mit Webern ist noch kaum in den Blickpunkt der Forschung getreten. In seinem Essay zu Weberns 100. Geburtstag relativiert Sciarrino die Relevanz solcher Risse (die als Spur zu seinem eigenen Komponieren führen würde) und hebt – seiner scharfen Kritik an der seriellen Rezeption Weberns zum Trotz – die Tendenz zur »relationalen Spannung« zwischen den »geometrischen Kernen« von Weberns Klang hervor:

»Es ist wahr, dass Weberns Klang sich auch durch eine Art Atomismus der Materie in der Stille isolieren kann; aber ebenso konfiguriert sich der Klang in geometrischen Kernen und verursacht überall *relazionale* Spannungen. Sie werden immer die physiologische Funktion bewahren, nur unter veränderten Perspektiven.«⁹

An anderer Stelle kehrt Sciarrino ein unkonventionelles Moment von Weberns Formbildung hervor, um seine Forderung nach dem Unerwarteten gerade auch im Rahmen der hier behandelten Prozesse der Vervielfältigung (»processi di moltiplicazione«) zu veranschaulichen. Am Ende von Weberns Orchesterstück op. 6, Nr. 4 (1909) wird die auf den Schlagzeugapparat begrenzte Besetzung des Anfangs wieder aufgegriffen (vgl. T. 1–7; T. 40–41), allerdings nun in einem ins *fff* führenden *crescendo*, das eine maximale Differenz zum »kaum hörbaren« *ppp* des Anfangs herstellt, mithin also mit guten Gründen als Resultat einer das ganze Stück umfassenden »Steigerungsform« verstanden werden könnte.¹⁰ Sciarrino aber weist auf den bestürzenden, unerwartbaren Charakter dieses Schlusses hin. Die »Rhetorik des Akkumulationsprozesses« werde hier (wie auch im Eröffnungsstück *Lever du jour* in Maurice Ravels *Daphnis et Chloé*) in differenzierter Weise verwendet, wobei ein geradliniger, vorhersehbarer Prozess gerade vermieden werde. Dazu trage bei, dass in der Mitte des Stücks eine »diskursive, neutrale Parenthese« stehe, »eine trostlose Landschaft, deren gedämpfter Widerhall, deren metallischer Hauch von bedrohlicher Fäulnis mehr Spannung ansammelt als die [am Schluss ste-

8 Ebenda.

9 »È vero che il suono di Webern possa anche isolarsi per una sorta di atomismo della materia nel silenzio; ma ugualmente si configura il suono in nuclei di geometria, suscitando ovunque tensioni *relazionali*. Esse conserveranno sempre la funzione fisiologica della frase pur sotto mutate prospettive [...]« (Salvatore Sciarrino, »Webern« (1983), in: ders., *Carte da suono (1981–2000)*, hrsg. von Dario Oliveri, Palermo 2001, S. 216–218, hier S. 217).

10 So etwa die Deutung des Satzes im Vorwort Friedrich Saathens zur Taschenpartitur Anton Webern, *6 Stücke für Orchester. Ursprüngliche Fassung* (Philharmonia 433), Wien 1961, Vorwort (o. S.).

hende] zum Höhepunkt führende Klang-Akkumulation.« Dadurch, dass die Wachstumsprozesse in der Mitte des Stücks immer wieder unterbrochen werden (vgl. Generalpausen des Orchesters, in denen nur der Schlagzeugapparat hörbar bleibt, T. 16–19, 29, 30.2–31, 34), die Expansionsphase ans Ende des Stücks gedrängt und der Höhepunkt abrupt »abgeschnitten« werde, ergebe sich eine »Unregelmäßigkeit der Prozesse, also eine Enttäuschung unserer Erwartungen, der Erwartungen, die der Komponist bei den Hörenden weckt«. ¹¹

An dem Scharnier, das man zwischen den beiden von Sciarrino analysierten Webern-Stücken verorten kann, ließe sich der eingangs angesprochene Wandel in der Auffassung von musikalischer Form vielleicht präzisieren: Wenn auch die musikalische Kürze in beiden Werken zu einer unvergleichlichen Unmittelbarkeit und Pointierung der Form- und Schlussgestaltung führt, kann Op. 6, Nr. 4 doch in vieler Hinsicht noch – im Vokabular musikalischer Energetik formuliert, auf die der Begriff zurückgeht ¹² – als eine »Verlaufsform« gelten, in der zwar herkömmliche Proportionen verschoben oder gestört sein mögen, dennoch aber der Schluss als eine Konsequenz zuvor exponierter Ereignisse und mithin in einem weiteren Sinn als kausal, diskursiv oder zumindest prozessual plausibel erscheint, während in der Isolierung der Klangereignisse in Op. 10, Nr. 4 zwei Jahre später eine Durchlässigkeit und Fragilität erreicht wird, in der ein emphatisches Schließen unglaublich geworden ist. Eine mit der seriellen Musik der 1950er Jahre dann sich etablierende Tendenz zu einer »Musik, in der die Gegenwärtigkeit eines jeden Augenblicks die musikalische Perspektive, die Gestaltung nach Erwartung und Erinnerung überwiegt« ¹³ und die somit keine narrative Kausalität mehr für sich beansprucht, wird ein solches Formempfinden zum Modell, das herkömmliche Markierungen von Anfang, Mitte oder Schluss, wie sie als Grundprinzipien des klassischen Stils beschrieben wurden ¹⁴, nachhaltig verweigert.

11 »A conclusione del pezzo, il fondo viene prepotentemente in primo piano e ci investe coi suoi rintocchi, coi suoi rulli di tamburo. Man mano ci cava la pelle e non appena sentiamo che sta per giungere al suo acme: troncato. Al centro del pezzo è situata una parentesi discorsiva, neutra; accediamo a un paesaggio desolato, i cui rimbombi sordi, i bagliori metallici pigramente minacciosi accumulano più tensione che lo stesso parossismo accumulativo dei suoni. [...] Entrambi scelgono la retorica del processo di accumulazione. Entrambi però lo trattano con accortezza, evitando non solo la crescita a pioggia ma la prevedibilità di un processo rettilineo. Così l'ondata articolazione del processo in processi più piccoli, da parte di Ravel; come l'interruzione del processo sul nascere, e lo spingere verso la fine del pezzo la fase di espansione, da parte di Webern.

La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta [...].« (Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Mailand 1998, S. 55).

12 Vgl. etwa Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin 1925, Bd. 1, S. 253, 456 und passim.

13 Theodor W. Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren« (1956), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, S. 649–664, hier S. 663.

14 Vgl. dazu insbesondere Kofi Agawu »beginning-middle-end paradigm« in *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton 1991, Kap. 3 sowie Florian Kraemer, »Schließen – Enden – Aufhören. Terminologische Konturen zwischen Musikphilosophie und Analyse«, in: *Schließen – Enden – Aufhören* (s. Anm. 2), S. 62–81, hier S. 69. Dieses Prinzip

Gerade Webern machte dies bereits explizit in seiner berühmten Aussage, bei der Komposition der *Bagatellen* für Streichquartett op. 9 (1911–13) habe er »das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.«¹⁵ Und Adorno monierte bereits an Schönbergs Spätstil, dass es darin »keine Schlußformeln mehr« gebe: »Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.«¹⁶

Nichtsdestotrotz überdauern auch in der seriellen Musik Inszenierungen des Schließens, die gerade in der Abstraktheit ihrer Umgebung ein Moment der konventionellen Narration wahren: Die elfte und letzte »Struktur« in Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1951) hat aufgrund ihres virtuos-flüchtigen Charakters eine ebenso deutliche Markierungsfunktion¹⁷ wie der neunte und letzte Satz von Luigi Nonos *Il canto sospeso* für Soli, Chor und Orchester (1955–56) durch seinen emphatischen Verzicht auf den Orchesterklang (der zugleich einen zyklisch-rahmenden Bezug auf den zweiten Satz herstellt) bzw. die Reduktion des Orchesters auf Paukenimpulse.¹⁸ Und dass im Zuge einer Orientierung an der »statistischen Form«¹⁹ um die Mitte der 1950er Jahre nicht zuletzt auch großflächigere Formnarrative wiedergewonnen wurden, lässt sich an Karlheinz Stockhausens *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) mit dem massiven Höhepunkt im dritten »Einschub« (Gruppen 114–122) und den sukzessive »zerfallenden« Schluss-Gruppen 123 bis 176 unschwer nachweisen.²⁰ Dass freilich solche Steigerungs- und Zerfallsdramaturgien auch in weiterer Folge einen sensiblen und durchaus problematischen (da bis heute kaum thematisierten) Punkt in der ästhetischen Diskussion berühren, zeigt sich etwa daran, dass Helmut Lachenmann die großen topischen Steigerungsformen in Werken der »Klangkomposition«, etwa in György Ligetis *Requiem*, polemisch verwarf²¹, in eigenen Werken aber durchaus auch auf etablierte Form-Schluss-Modelle zurückgriff. So ist in seinem

wurde analytisch insbesondere von William E. Caplin aufgegriffen (»What are Formal Functions?«, in: ders., James Hepokoski, James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hrsg. von Pieter Bergé, Leuven 2009, S. 21–40).

15 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55 (12.2.1932).

16 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1971 (= *Gesammelte Schriften* 12), S. 126.

17 Vgl. Christian Utz, »Zum performativen Hören serieller Musik. Analyse und Aufführung von Pierre Boulez' *Structures Ia* (1951) und *Polyphonie X* (1951)«, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2017 [urn:nbn:de:101:1-2017-09274436], online unter: <http://schott-campus.com/zum-performativen-hoeren> [letzter Zugriff: 08.10.2019], S. 7–11.

18 Vgl. u. a. Carola Nielinger, »The Song Unsong: Luigi Nono's »Il Canto Sospeso««, in: *Journal of the Royal Musical Association* 131 (2006), H. 1, S. 83–150, hier S. 112–116; Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge 2015, S. 21–84.

19 Vgl. dazu insbesondere Jennifer Iverson, »Statistical Form Amongst the Darmstadt Composers«, in: *Music Analysis* 33 (2014), H. 3, S. 341–387.

20 Vgl. Imke Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester* (1955–1957), Saarbrücken 1999.

21 Helmut Lachenmann, »Zur Analyse neuer Musik« [1971/93], in: *Musik als existentielle Erfahrung* (s. Anm. 7), S. 21–34, hier S. 29.

Ensemblewerk *Mouvement – vor der Erstarrung* (1982–84) eine zu Stockhausens *Gruppen* analoge Verdichtung von Klang, Tempo, Dynamik und Rhythmus zum Höhepunkt hin unüberhörbar, der von einem »streng« seriell konzipierten Zerfall in der Schlussphase (T. 425–491) gefolgt wird.²² Die Strategien der Momentform und der »offenen Form« sowie die breite Hinwendung zum komponierten Fragment seit den 1970er Jahren (mit einem Höhepunkt in Nonos Streichquartett, 1979/80) können gewiss auch als Reflexe einer Erkenntnis der Persistenz solcher konventioneller Form- und Schluss-Topoi verstanden werden – und brachten zugleich wiederum neue Topoi des Schließens (bzw. den Topos von dessen Unmöglichkeit) hervor.

II Schlussbildung und Unabschließbarkeit in Sciarrinos Werken der 1980er und 90er Jahre

Sciarrinos Komponieren kann als exemplarisch für die Bemühungen mehrerer Komponist*innen-Generationen seit den späten 1960er Jahren gelten, gerade makroformale Dramaturgien und Prozesse wieder stärker der kompositorischen Kontrolle zu unterwerfen. Dabei scheinen die stark vom Visuellen ihren Ausgang nehmenden Formprinzipien Sciarrinos zunächst einer zeitlich-dramatisch zugespitzten Organisation von Form zu widersprechen. Dort wo musikalische Formen aus Analogien zu visuellen Eindrücken in Natur, Architektur, Malerei, Fotografie oder Bildhauerei hervorgehen, wie es Sciarrino in seiner Vortragsfolge *Le figure della musica* und seinen Verlaufsskizzen eindrücklich bezeugt²³, ist eine dem psychologisch gedeuteten Zeitverlauf geschuldete Zuspitzung der Schlussgestaltung oder anderer zeitlich definierter Formfunktionen keineswegs zwingend impliziert. Freilich hat Sciarrino diesen Faktor von Beginn an mit reflektiert, beharrte aber dennoch – vielleicht in bewusster Abgrenzung von einer Orientierung an zeitlicher Prozessualität, wie sie gerade in der neuen Musik seit ca. 1970 (etwa bei Gérard Grisey und anderen jungen französischen Komponisten der 1970er Jahre) weit verbreitet war – auf der Priorität *räumlicher* Vorstellungen:

»Die Form ist eine Strategie des Komponisten, die die Teile eines Werkes disponiert. Eine Strategie von Elementen, von Blöcken von Elementen, die untereinander in Beziehung stehen. So nähert sich die musikalische Form einem architektonischen Projekt.

Der Sinn der musikalischen Form *ist* ein architektonischer.

22 Vgl. u. a. Robert Piencikowski, »Fünf Beispiele«, in: *Helmut Lachenmann*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988 (= *Musik-Konzepte* 61/62), S. 109–115.

23 Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica* (s. Anm. 11) sowie Markus Roth, »Sciarrinos analytischer Blick. Kategorien der Wahrnehmung in ›Le figure della Musica da Beethoven a oggi‹«, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hrsg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Essen 2015, S. 77–85.

Wenn die Verbindung zwischen diesen klanglichen Elementen unseren Geist erreicht, außerhalb der Zeit, so müssen wir behaupten, dass die musikalische Logik an sich räumlich ist.

Das Feld, auf dem die Musik Gestalt annimmt, ist eine stark ver-räumlichte Zeitlichkeit. Verstehen wir uns recht: Musik wird nicht sichtbar. Sie ist und bleibt im Ohr. Gleichwohl leiten sich ihre Organisation, ihre logischen Verknüpfungen in unserem Geist aus der visuellen Welt ab, aus der Welt des Raums.«²⁴

Von einiger Bedeutung ist dabei Sciarrinos Ausweitung des räumlichen Prinzips auf den hörenden Wahrnehmungsvorgang, den er nicht, wie etwa Jerrold Levinson in seinem *concatenationism*, auf ein lineares Verfolgen des Zeitverlaufs reduziert²⁵, sondern für den ein (quasi-räumliches) Erfassen von Diskontinuität wesentlich ist: »Die [...] wahrnehmende Tätigkeit ist [...] nicht im Zeitfluss [...] verankert, sondern sie hat die Fähigkeit, in ihn einzutreten und ihn wieder zu verlassen; es kommt dadurch zu ›Diskontinuitäten des Bewusstseins‹. In Beziehung setzen heisst dabei, die Ereignisse miteinander zu konfrontieren.«²⁶ Folgerichtig in einem »Komponieren der Wahrnehmung«, wie es Sciarrino anstrebt, ist es nun, solche Diskontinuitäten gezielt zu setzen, gleichsam als »Anker« eines nicht-linearen Hörens, das spontan und fantasie-reich Querverbindungen und -beziehungen in der Form-Architektur aufsucht. Mit dem »Little Bang« und der »Fensterform« hat Sciarrino zwei kompositorische Mittel eingeführt – und systematisch ausgebaut –, die solche Diskontinuitäten als Störungen in (allzu) voraushörbaren Verläufen gezielt erzeugen – Verläufe, die sonst vor allem durch »Prozesse der Anhäufung«, »Prozesse der Vervielfältigung« und »genetische Transformationen«, also weitgehend durch herkömmliche Verfahren (entwickelnder) Variation und Prozessualität bestimmt werden.²⁷ Im Kontext einer grundsätzlich modularen

24 »La forma è quella strategia del compositore che dispone le parti di un'opera. Una strategia di elementi, di blocchi di elementi, in relazione tra loro. Ciò avvicina la forma musicale a un progetto architettonico.

Il senso della forma musicale è un senso architettonico.

Se il legame fra gli eventi sonori avviene nella nostra mente, fuori dal tempo, a maggior ragione dobbiamo affermare che la logica musicale è di per sé spaziale.

Il campo nel quale la musica prende corpo è una temporalità fortemente spazializzata. Intendiamoci: non diventa visiva, la musica. Essa è e rimane dell'orecchio. Tuttavia la sua organizzazione, le sue connessioni logiche provengono alla nostra mente dal mondo visivo, dal mondo dello spazio.« (Sciarrino, *Le figure della musica* [s. Anm. 11], S. 60). Vgl. Christian Utz, »Räumliche Vorstellungen als ›Grundfunktionen des Hörens‹. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – Eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, in: *Acta Musicologica* 88/2 (2016), S. 193–222, hier S. 219 f.

25 Vgl. Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca 1997.

26 Grazia Giacco, »Zwischen Raum und Zeit. Zu den ›Figuren‹ von Salvatore Sciarrino«, in: *Dissonanz* 65 (2000), S. 20–25, hier S. 24. Vgl. auch Grazia Giacco, *La notion de ›figure‹ chez Salvatore Sciarrino*, Paris 2001.

27 Vgl. dazu u. a. Sciarrino, *Le figure della musica* (s. Anm. 11) und Giacco, »Zwischen Raum und Zeit« (s. Anm. 26).

Kompositionsweise, die auf einem begrenzten und sehr klar durchhörbaren Repertoire gut unterscheidbarer Klangkategorien basiert²⁸, wird so die Grundlage geschaffen für die Rezeption eines ständig die Form reflektierenden und antizipierenden (impliziten) Hörens. Da einerseits die konventionellen prozessualen Kategorien der Akkumulation, Vervielfältigung und Transformation etablierte, aus dem diskursiven Hören klassisch-romantisch-moderner Musik ableitbare Erwartungskategorien des »*extraopus* listening« entstehen lassen²⁹, andererseits die »Störungsprozesse« von *Little Bangs* und »Fenstern« unerwartbare, unter Umständen schockierende »Schnitte« im Verlauf erzeugen (etwa gemäß den »Schnittbildern« Lucio Fontanas, die Sciarrino als Modell heranzieht³⁰), befinden sich Hörende von Sciarrinos Musik in einer ständigen Ungewissheit bezüglich des weiteren Verlaufs und ganz besonders bezüglich des Schlusses – Sciarrinos Formen sind Inszenierungen einer »Erwartung des Ungewissen«.³¹ Ob eine Sciarrino'sche Form nur zwei oder aber 45 Minuten dauert, ist aus dem exponierten Material allein oft kaum ableitbar. Anders ausgedrückt besteht in Sciarrinos Konzeption musikalischer Form ein spezifisches Spannungsfeld zwischen auf visuellen Überblicksdarstellungen basierenden »Top-Down-Formen« und einer sich im zeitlichen Verlauf entfaltenden »Bottom-Up-Perspektive«, in der Störungen und Diskontinuitäten etablierte Erwartungshaltungen nachträglich verunsichern.

Anschließend an die oben angestellten Überlegungen zu Weberns in zwei unterschiedliche Richtungen verweisenden Orchesterstücken kann für die folgenden Beispiele vorab noch einmal der signifikante Zusammenhang von Gesamtdauer, Informationsgehalt (Dichte) und Schlussbildung in musikalischen Werken betont werden. Die Wechselwirkungen zwischen diesen Faktoren sind äußerst komplex und hängen, wie oben angedeutet, auch von einer Vielzahl historischer, kultureller und individueller Faktoren ab. Die Tabelle (S. 183), in der allgemeine Abstufungen dieser Faktoren erfasst sind, versteht sich demnach auch nur als ganz grobe Skizze des Diskussionsrahmens für die

28 Vgl. dazu insbesondere Christian Utz, »Statische Allegorie und ›Sog der Zeit‹. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper ›Luci mie traditrici‹«, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2010), H. 53, S. 37–60.

29 Vgl. Eugene Narmour, »Hierarchical Expectation and Musical Style«, in: *Psychology of Music*, hrsg. von Diana Deutsch, San Diego 21999, S. 441–472. Laut Narmour ist der »intraopus style« v.a. mit elementaren kognitiven Vorgängen (»bottom up primitives«) verbunden, der »extraopus style« hingegen mit komplexeren, wissensbasierten kognitiven Vorgängen (»top-down structures«). Während eines Hörvorgangs gehen die beiden Dimensionen eine komplexe Interaktion ein. Vgl. Christian Utz, »Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morpho-syntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik«, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*, hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken 2013 (= *musik.theorien der gegenwart* 5), S. 61–101, hier S. 65 f.

30 Vgl. Sciarrino, *Le figure della musica* (s. Anm. 11), S. 135–138.

31 Christian Utz, »Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre«, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 325–339, hier S. 331.

folgenden Beispiele.³² Es versteht sich von selbst, dass viele der graduellen Abstufungen in Kombination auftreten oder ambivalent bleiben können. (Man kann etwa lange darüber diskutieren, ob eine konkrete *verklingende* Schlussbildung nun eher offene oder eher geschlossene Wirkung entfaltet oder ob ein bestimmter Schluss als »Abbruch« eine bewusste *Markierung* setzt oder doch im Sinne eines kontingenten »Aufhörens« gerade auf eine Markierung verzichtet.³³) In Bezug auf solche Ambivalenzen kann wohl behauptet werden, dass es kaum eine Form der Schlussbildung geben dürfte, der »a posteriori« *nicht* irgendeine Form von Intentionalität oder Schlüssigkeit zugesprochen werden könnte, sodass es aus rezeptionsästhetischer Sicht fraglich ist, ob ein »unmarkiertes« *Aufhören* im musikalischen Kontext überhaupt eine brauchbare Kategorie darstellt. Am ehesten scheint sie für Hörsituationen geeignet, in der der Schluss eines Hörvorgangs durch die Rezipierenden selbst oder durch Dritte, also gleichsam »fremdbestimmt« festgelegt wird (Fade-out des Pop-Songs im Radio, spontanes Verlassen einer Klanginstallation, Ein- und Ausblenden in eine situativ konzipierte Aufführungssituation, die eine räumliche Partizipation der Rezipierenden ermöglicht etc.³⁴).

Um Sciarrinos Strategien der Schlussbildung zu erkunden, wurde ein breiter Querschnitt seiner Werke untersucht, sowohl (hör)analytisch als auch anhand von Skizzenstudien. Es wird hier notwendig sein, stellvertretend nur

32 Eine differenzierte und historisch breit angelegte terminologische Begriffsdiskussion des musikalischen Schließens bietet Kraemer, »Schließen – Enden – Aufhören« (s. Anm. 14).

33 Eine Theorie der »markedness« hat v. a. Robert S. Hatten für die Musiktheorie erschlossen (*Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana 1994). Im Gegensatz zu Hattens Theorie, die auf binäre Gegensatzpaare zielt, geht es mir im Folgenden aber eher allgemein um die Frage, ob eine Schlussbildung mit besonderen kompositionstechnischen Faktoren ausgestattet ist, die eine Schlussfunktion im weitesten Sinne verdeutlichen oder »markieren« oder auf eine solche Markierung gerade verzichten.

34 Kaum zufällig ist es, dass Sciarrino mehrfach solche Situationen konzipiert bzw. komponiert hat, etwa in *La perfezione di uno spirito sottile* für Flöte, Stimme und Glocken (1985), entwickelt für eine Aufführung im Freien und vollständig uraufgeführt am Lago Trasimeno 1986, oder in *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997) per 4 flauti solisti e 100 flauti migranti und *La bocca, i piedi, il suono* (1997) per 4 sassofoni contralti solisti e 100 sassofoni in movimento, Werken in denen das Publikum von sich kreisförmig bewegendem Groß-Ensembles von Flöten bzw. Saxofonen umgeben ist (insofern also hier im Grunde nicht die eigene Hörperspektive und -dauer mitbestimmen kann). Der Kontrollverlust über den Umgebungsraum, der mit diesen Konzeptionen in Verbindung gebracht werden kann, lässt sich mit dem Verlust einer Kontrolle musikalischer Form assoziieren (vgl. Christian Utz, »Vom ›Sprechen‹ der Natur durch Musik. Die Physiognomie von Salvatore Sciarrinos ›Luci mie traditrici‹ (1996–98) im Kontext von Naturkonzeptionen bei Wagner, Mahler, Debussy und Varèse«, in: *Klanglandschaften – Musik und gestaltete Natur*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Manuel Gervink, Hofheim 2009, S. 111–139, hier S. 132). Bereits im Konzept von Stockhausens »Momentform« erscheint eine solche Hörsituation als Konsequenz einer neuen Rezeptionsweisen einfordernenden Form in der (post)seriellen Musik: »Eine neue Aufführungs- und Hörpraxis, in der sich jeder einzelne der musikalischen Werke frei bedient, würde die allgemeine Passivität der Hörer [...] auflockern, wenn nicht beiseiteigen. Jeder hätte freien Zugang zu den Werken gemäß seinen Fähigkeiten, seinem Wissen, seiner Ausdauer, seinem Fleiß, seiner Geduld; [...] Die beschriebenen Erneuerungen der Aufführungs- und Hörpraxis gäben jedem Hörer die Möglichkeit [...] sich seine Zeit zu nehmen, so viel Zeit, wie er braucht zur persönlichen Wahrnehmung der Schöpfung [...].« (Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment« [1960], in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 189–210, hier S. 209 f.).

Dauer	sehr kurz (> 2 Min.)	kurz (3–5 Min.)	mittel (5–20 Min.)	lang (21–120 Min.)	sehr lang (< 120 Min.)	
*						
(Informations-) Dichte	dauerhaft gering	wechselnd	kontinuierlich zunehmend od. abnehmend	dauerhaft hoch		
*						
Schlussbildung	<i>markiert</i>					<i>unmarkiert</i>
	geschlossen		offen (verklingend)		offen (abbrechend)	aufhörend
	Kadenz	Bogen	<i>al niente</i>	zyklisch (auf Beginn verweisend)	abrupt	voraus- hörbar

Tabelle: Kategorien musikalischer Schlussbildung im Zusammenhang mit grundlegenden Formkategorien

einige ausgewählte Beispiele in den Blick zu nehmen und jeweils anzudeuten, in welcher Hinsicht sie breitere Tendenzen in Sciarrinos Schaffen spiegeln. Neben den beiden oben thematisierten Faktoren Dauer und (Informations-) Dichte ist natürlich auch die Gattung und das Ausmaß paratextueller und intertextueller Informationen und Ebenen bei einer Diskussion der Schlussbildungen zu berücksichtigen. Dies gilt ganz besonders für die für Sciarrino so zentrale Gattung des Musiktheaters, in der eine Fülle von Anhaltspunkten für eine zeitliche und räumliche Rezeption zusammenwirken: Sujet, Titel, Text, szenische Umsetzung etc. So waren in der auf ein hybrides Genre zwischen Liederzyklus und Musiktheater zielenden Komposition *Vanitas* für Stimme, Violoncello und Klavier (1981), nach Gedichten in lateinischer, italienischer, englischer, französischer und deutscher Sprache aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, uraufgeführt im Dezember 1981 an der Piccolo Scala in Mailand, Szenenanweisungen Sciarrinos Teil eines integralen Gesamtkonzepts, das vielfältige kulturelle *Vanitas*-Symbole miteinander verwob, zurückgreifend etwa auf Embleme der Barockmalerei (Buch, Kerzen, Tuch, halbleere Rotweingläser, Rosen, Spiegel etc.). Für den Schluss des letzten Liedes *Ultime rose* sehen die Szenenanweisungen vor, dass die Sängerin nach der letzten Textzeile (»Die Rose zieret meine Flöte« aus einem Gedicht von Johann Christian Günther, 1717–19) aufsteht und von der Bühne geht, sich dann aber plötzlich umdreht, erstarrt und in ihrem Nacken ein Bild des Todes enthüllt.³⁵ Dem folgt

35 Sabine Ehrmann-Herfort, »Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen«. Zu Salvatore Sciarrinos Bühnenkonzepten, in: *Salvatore Sciarrino, »Vanitas«* (s. Anm. 6), S. 155–176, hier S. 175 f.

ein auf ganze vier Minuten ausgedehntes Abwärtsglissando des Cellos von höchster in tiefste Lage, das als ein »fast unendlich und bodenlos erscheinender Gang abwärts zu einer das ganze Werk beschließenden, abgründigen Chiffre für Vergänglichkeit«³⁶ wird.

Mit *Infinito nero* (1998) ist bereits im Titel ein dauerhafter »Zustand« beschrieben, den das so betitelte Monodram in besonders radikaler Weise einlöst. Wie in zahlreichen theatralen Werken Sciarrinos steht auch hier eine einzelne Frauenfigur im Zentrum, Maria Maddalena de' Pazzi, eine Mystikerin aus der Zeit um 1600, deren seltsam nach innen gekehrte Sprechweise eine lose, immer wieder von langer Stille unterbrochene Folge von Klängen an der Hörschwelle, ohne Untergliederung in Szenen oder Akte, motiviert, die folgerichtig nur ein offen verklingendes, ins Unendliche der Stille verweisendes Ende haben kann. Freilich werden hier dennoch auf extrem reduzierter Ebene »Inszenierungen« erkennbar, so in einem durch Liegeklänge der Streicher suggerierten Klangkontinuum, über dem sich *Parlando*-Kaskaden der Gesangssolistin erheben und dabei teilweise in Kinderlied-artige Melodik ausweichen – auf die Schlusszene des Monodrams *Lohengrin* (1982/84) anspielend. In *Lohengrin* singt die Protagonistin Elsa (die nach Lohengrins Abfahrt in geistige Umnachtung gefallen ist) in der letzten Szene ein schlichtes Lied in As-Dur (»Campane delle belle domeniche«)³⁷, was im Kontext der sonst kargen und kaum tonale Strukturen streifenden Klanglichkeit eine besondere Form der Markierung darstellt. (Sciarrinos Einführungstext zur Erstfassung dieses Werks trägt den Titel »La notte infinita«.³⁸)

In *Vanitas*, *Infinito nero* und *Lohengrin* können somit durchaus »Markierungen« des Schlusses erkannt werden, die in *Luci mie traditrici* (1996–98) ganz gezielt gemieden werden. Tatsächlich scheint hier einer der wenigen Schlüsse Sciarrinos vorzuliegen, die plausibel als (unmarkiertes) »Aufhören« angesprochen werden könnten. So konsequent die gesamte Szenenfolge auf den Schluss hinzielt und dabei einen spiralartigen Sog entfaltet³⁹ – das Szenarium verengt sich von der freien Luft des Gartens (*Giardino*, Szenen 1–4) über das »Innere« (*Interno*, Szenen 5–7) hin zum (Schlaf-)Zimmer (*Camera*) der Schlusszene (Szene 8), die Anzahl der Personen wird zum Ende hin (in den Szenen 6–8) auf die beiden Hauptpersonen, Il Malaspina und La Malaspina, reduziert, die Tageszeit verläuft vom Morgen der Szenen 1 und 2 bis zur Nacht der Szene 8 –, so wenig trägt die musikalische Gestaltung dazu bei, eine nachvollziehbare Schlussfunktion zu etablieren. Zwar kann, im Rahmen minimaler kompositorischer Mittel, die Schlusszene im Vergleich zur kargen

36 Joachim Steinheuer, »... fino all'estinzione«. Kompositorische Strategien in Salvatore Sciarrinos »Vanitas«, in: *Salvatore Sciarrino, »Vanitas«* (s. Anm. 6), S. 123–153, hier S. 132.

37 Vgl. Tim Steinke, »Ekstase und Form. Kompositorische Strategien in Sciarrinos Monodramen »Infinito nero« und »Lohengrin««, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 350–359; Ehrmann-Herfort, »Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen« (s. Anm. 35), S. 166.

38 Ehrmann-Herfort, »Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen« (s. Anm. 35), S. 164.

39 Vgl. Utz, »Statische Allegorie und »Sog der Zeit« (s. Anm. 28).

Gestaltung insbesondere der beiden unmittelbar vorangehenden Szenen 6 und 7, die die Sprachlosigkeit zwischen den Hauptpersonen durch Klänge am Rande der Stille in Szene setzen, durchaus als »Finale« gelten, kommt es doch, unter Rückgriff auf die *Buio*-Zwischenspiele des ersten Teils (die als Antizipation der Nacht zwischen den Szenen 1/2 und 4/5 stehen) zu plötzlichen dynamischen Ausbrüchen, die im Sinne der Fensterform eine starke Diskontinuität erzeugen. Allerdings ändert sich an der musikalischen Struktur der Stimmen und Instrumente dadurch nichts Grundsätzliches: Sie folgen weiterhin den mit den ersten Takten des Werkes etablierten Prinzipien der *sillabazione scivolata* (die sprachnahe Artikulation der Gesangsstimmen⁴⁰) bzw. den an Naturlauten und Körperfunktionen orientierten Instrumentalgesten. Und insbesondere scheint es, dass die »ewigen Qualen«, die in den Schlussworten des Malaspina genannt werden (»A Dio, a Dio, sempre vivrò in tormento«/ »Lebt wohl, lebt wohl, ich werde auf ewig in Qualen leben«, Szene 8/T. 106–107), musikalisch bewusst so gestaltet sind, dass sie – gemäß dem Modell des *Wozzeck* – wieder den Beginn der Oper anschließen lassen könnten.⁴¹ Dennoch ist hier kein zyklisches formales Prinzip im engeren Sinn etabliert, das eine musikalisch eindeutige und prägnante Beziehung zwischen Anfang und Schluss herstellen würde. Vielmehr scheint das bloße, unmarkierte Aufhören der Musik ein besonders eindruckliches Zeichen für die Unendlichkeit der sich aus der Handlung ergebenden Qualen zu sein: Die Musik kann jederzeit abgebrochen werden, ein irgendwie »gestaltetes« Ende würde der ins Permanente sich ausdehnenden psychologischen Situation nicht gerecht. Die Musiktheaterwerke Sciarrinos scheinen – wie Schuberts *Winterreise*, Bergs *Wozzeck*, aber auch Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* – in ihren offenen Enden eine Situation der Ausweglosigkeit darzustellen⁴², die vielleicht gar, im Sinne von Brechts Epischem Theater oder Grotowskis Armem Theater, eine Reaktion des Publikums, eine Aufforderung zum politischen Handeln als Protest gegen die Permanenz des prolongierten Unrechts, das die Bühnen-»Handlung« zeigt, provozieren möchte.⁴³

40 Vgl. dazu ausführlich ebenda, S. 43–55 sowie Marion Saxer, »Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos »Sillabazione scivolata«, in: *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, hrsg. von Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif 2008, S. 375–384.

41 Berg verwies in seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929 darauf, dass es am Schluss des *Wozzeck* »fast den Anschein [hat], als ginge es weiter« und »an diese Endtakte ohne weiteres [die Anfangstakte der Oper] anschließen« könnten (Alban Berg, »Bergs *Wozzeck*-Vortrag von 1929«, in: Hans Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 311–327, hier S. 313). Vgl. Utz, »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses« (s. Anm. 5).

42 Vgl. Utz, »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses« (s. Anm. 5).

43 »Das Einfühlen des Zuschauers in den Schauspieler hat in künstlerischer und sozialer Hinsicht eine außerordentliche Kraft, und nur das zieht mich an. Mich interessiert mehr das Drama als, sagen wir, der Apparat der lyrischen Oper.« (Sabine Ehrmann-Herfort/Salvatore Sciarrino, »Man muss die Traditionslinien immer wieder verknüpfen«, Sabine Ehrmann-Herfort im Gespräch mit Salvatore Sciarrino, in: *Die Tonkunst* 7 [2013], H. 3, S. 307–316, hier S. 316). Vgl. auch Ehrmann-Herfort, »Meine Musik hat immer die Kraft, eine Bühne zu öffnen« (s. Anm. 35), S. 168 f.

Das Ende eines 90-minütigen Musiktheaterwerks fällt natürlich, wie so sichtbar wird, etwa gegenüber einem fünfminütigen Kammermusikwerk nicht nur aufgrund der Länge, sondern auch aufgrund der Vielzahl an Bedeutungsebenen in eine andere »Kategorie« von Form- und Schlussbildung (was Parallelen zwischen den Gattungen nicht ausschließt). Solche Bedeutungsebenen finden sich freilich auch in vielen von Sciarrinos nicht-szenischen Werken, in denen die aus seinem »Naturalismus« erwachsenden semantischen und programmatischen Assoziationen ja einen breiten Raum einnehmen. So wird am Schluss des ca. elfminütigen *Efebo con radio* für Stimme und Orchester (1987) die durch den Werktitel motivierte nahezu ununterbrochen hohe Dichte, erzeugt von starkem Vordergrund-Rauschen und durchscheinenden Zitat-Fetzen (u. a. aus Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert, amerikanischer und italienischer Populärmusik), abrupt durch eine (zuvor bereits mehrfach aufscheinende) »Radiostimme« unterbrochen, die eine »Absage« des eben gehörten Stückes verliest: »di Salvatore Sciarrino abbia trasmesso: ›Efebo con (troncare)‹« (T. 194).⁴⁴ Die trockene Moderation schließt sich mit einer zuvor eingebauten Textpassage über deskriptive Werktitel zu einer mehrfach gebrochenen Selbstreflexivität des Geschehens⁴⁵ und lässt den nach der Absage abrupt ausklingenden Schluss (das tremolierende Rauschen einer Metallplatte) in Analogie zu einer Alltagshandlung (Abschalten des Radios) als in besonderer Weise markiert erscheinen.⁴⁶ Wenn man besonders gut informierte Hörende voraussetzt, die sich des Werktitels bewusst sind und die erklingenden Zitatfetzen tatsächlich als Radioausschnitte deuten, ist dieser Schluss folgerichtig; andererseits liegt die Pointe des Schlusses freilich darin, erst retrospektiv die Bedeutung des Gehörten offenzulegen⁴⁷ und die gleichsam »radiogene« bzw. radiophone Gestalt des gesamten Werkes, die bei unbefangenen Hören keineswegs evident ist, explizit zu machen.

44 Vgl. die detaillierte Analyse in Stefan Drees, »Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos«, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 340–349.

45 Vgl. ebenda, S. 344.

46 Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* für Orchester (1970/71), das ähnliche medienreflexive Elemente ausbreitet, enthält ebenfalls eine »Radiostimme«, die das gerade erklingende Werk ansagt, allerdings nicht am Werkende (T. 187 f.). In Peter Ruzickas *In processo di tempo ...* (1971) wird am Ende der Werktitel über Tonband genannt. Rainer Nonnenmann hat Lachenmanns medienreflexive Techniken mit den Prinzipien der *Decollage* im Nouveau Réalisme der 1960er Jahre (Niki de Saint-Phalle, Christo, Jacques de la Villeglé) in Verbindung gebracht (*Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz 2000, S. 89–92; vgl. auch Dietmar Polaczek, »Konvergenzen? Neue Musik und die Kunst der Gegenwart«, in: *Musica* 32 (1978), S. 29–33). Auch gegen Ende des dritten Satzes von Luciano Berios *Sinfonia* (1968/69) wird, dieses Mal aber mit Bezug auf ein anderes Werk, Selbstreflexivität bewusst medial inszeniert (»And tomorrow we'll read that ... [mentions composer and title of a work included in the same program] made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it's true.«, Zif. CC + 9 T.).

47 In dieser Hinsicht ist der Schluss von *Efebo con radio* mit der Schlusspointe des Ensemblewerks *Archeologia del telefono* (2005) verwandt, dessen Erkundungen von Klang- und Geräuschstrukturen der Fernsprech-Historie in der unerwarteten Direktheit des Zitats eines hinlänglich bekannten Nokia-Klingeltons im Klavier terminieren, der sich freilich gegen die grobe Geräuschhaftigkeit der älteren Telefon-Klang-Schichten nicht durchsetzen kann (vgl. Drees, »Zur [Re-]Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos« [s. Anm. 44], S. 349).

Der autobiografische Charakter von *Efebo con radio* (das Werk ist inspiriert von Radio-Erfahrungen des jugendlichen Sciarrino während der 1950er Jahre⁴⁸) macht eine Schicht von Sciarrinos Komponieren besonders deutlich erkennbar, die nahezu allen seiner Werke in irgendeiner Weise innewohnt: Sie beschreiben bzw. verklängen mit verschiedenen Techniken und auf verschiedenen Ebenen Höreindrücke des kompositorischen Subjekts und/oder – im Musiktheater – der auf der Bühne agierenden Personen. Als ein solches »perzeptuelles Selbstporträt« kann etwa *Autoritratto nella notte* für Orchester (1982) gelten. Stellt man sich hier den Komponisten konkret bei einem etwas unheimlichen Spaziergang durch die Nacht vor, der allerlei Seelenverwirrungen hervorruft, liegt man vermutlich nicht ganz falsch: »Jetzt spüren wir den Körper wie den eines anderen – das Herz. Ein Atemzug. Die gleiche Stille wird jedoch in ein Grollen verwandelt und drückt auf die Ohren, um fadenartiges Summen des Blutes zu enthüllen, dann Echos forttreibender Erinnerung, ein Platschen von Klangblasen.«⁴⁹ Bei den Klängen handelt es sich also um »die klingende Darstellung einer durch die eigene Wahrnehmung gefilterten Außenwelt [...], in welcher die Nacht zu Verzerrungen führt, da hier der unscheinbarste Laut zum Phantom werde [...]«.⁵⁰ Nach einer losen Folge von kargen, bisweilen irritierenden Klangmodulen, die sowohl »externe« Geräusche der Nacht (vielleicht Windstöße, Fledermäuse oder Zikaden) als auch die von Sciarrino genannten Körperfunktionen (Herzschlag, Atemzug, Hecheln) assoziieren lassen, endet das Stück in einer in höchster Lage entschwebenden Textur von inflektierten Einzeltönen in Flöten und Klarinetten, die auch am Ende von *Lohengrin* (als Hintergrund zum Lied Elsas) wiederkehrt und in *Raffigurar Narciso al fonte* (1984) für zwei Flöten, zwei Klarinetten und Klavier dann über die gesamte knapp siebenminütige Form ausgebreitet wird. Im kammermusikalischen Kontext wird die durch die permanente hohe Lage erzeugte Schwerelosigkeit besonders eindringlich, gebrochen durch kurze Figuren des Klaviers, die sich – in Bezug auf den Titel – wie Spiegelungen oder wellenartige Brechungen der glatten Wasseroberfläche ausnehmen, zum Schluss hin freilich sich von unmerklichen *Little Bangs* zu schnittartigen »Fenstern« weiten, in die auch die Flöten »hineingezogen« werden (Partitur S. 22, 2. System) und als Konsequenz dieser »Störungen« Ansätze zu einer Melodik aus Dreiklangsbrechun-

48 Ebenda, S. 341.

49 »Ora, avvertiamo il corpo come fosse di un altro – il cuore. Un respiro. Lo stesso silenzio si e rovesciato in un rombo e preme sugli orecchi, per rivelare filiformi ronzii del sangue, poi echi della memoria alla deriva, un frangersi di bolle di suono.« (Salvatore Sciarrino, »Autoritratto nella notte« [1982], in: *Carte da suono* [s. Anm. 9], S. 115–116, hier S. 115). Im selben Text nimmt Sciarrino auch indirekt Bezug auf eine längere Krankheit (»Es gab eine Zeit, in der ich mich selbst sah: eine Figur beeinträchtigt von langer Krankheit, wie in einem Kegel der Dunkelheit.« / »Vi fu un periodo in cui tale mi vedevo: una figura appannata dalla lunga malattia, quasi ancora dentro un cono d'oscurità.«, ebenda, S. 116).

50 Drees, »Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos« (s. Anm. 44), S. 345.

gen entfalten, deren baldiger Abbruch aber deutlich macht, dass es hier insgesamt um die Darstellung der »Geburt und Entstehung des Schreibens«⁵¹ aus der Starrheit der Natur geht. Der Schluss muss also insofern offen bleiben als dieses »Schreiben« eben erst begonnen hat.

Eng mit der Konzeption des *Autoritratto nella notte* verwandt ist das Ensemblewerk *Introduzione all'oscuro* (1981), dem insgesamt eine Modellfunktion für Sciarrinos Werke der 1980er und 90er Jahre zukommt.⁵² Der getetzte, treibende Charakter des Werkes entsteht, in noch auffälligerer Weise als im *Autoritratto*, dadurch, dass, wie Sciarrino selbst schreibt, aus einer »Verkettung von Spannung und Ruhe die Ruhe-Momente entfernt wurden«.⁵³ Deutlich ist über zumindest die zwei ersten Drittel des Werkes ein fortgesetzter Prozess, der sich einerseits aus Beschleunigungen der Herzschlagimpulse (erstmal T. 10, Zungenschläge auf dem B_1 im Fagott) hin zu durchgehenden Sechzehnteltremoli (erstmal Kontrabass E_1 , T. 99), andererseits aus Verdichtungen von raschen Tremolo-Flageolett-Figuren in den Streichern (erstmal T. 86, Viola) zu Akkorden (ab T. 138, frühere Akkordkonstellationen vom Beginn des Werkes aufgreifend) zusammensetzt. Zugleich führt Sciarrino durch Anspielungen an melodische Wendungen der Populärmusik (erstmal T. 174, Klarinette, später in T. 229–31, 235, 237–38) »Fremdkörper« ein, die aber kaum je so konkret werden, dass sie die Gestalt von Diskontinuität erzeugenden »Fenstern« annehmen würden. Der Schluss stellt, nachdem ein durch hohes »Pfeifen« illustriertes hechelndes Atmen (Ein- und Ausatmen durch das Mundstück in Flöte und anderen Blasinstrumenten, T. 175–229) verklungen ist, wieder die Herzschlag-Figur ins Zentrum (Fagott, Zungenschläge nun auf D und G). Der Schlusstakt (T. 243) ist markiert, indem hier diese Figur von D auf B_1 »abruht« (und damit zyklisch auf den Beginn, T. 10, verweist) und zudem das hechelnde Atmen (Flöte durch Mundstück) wieder aufgegriffen wird. Als »letzter Atemzug« ist der Takt zudem insofern inszeniert, als ein Flageolett-Triller in der Viola ($es - f$) und ein Ostinato- E_1 die während des Stücks transformierten Materialien brennpunktartig zusammenfassen. Einer Ästhetik der leisen Andeutungen gemäß ist diese Schlusspointe ein subtiler Kommentar auf das zuvor entwickelte Klang-Geschehen, nicht ohne durch die Rückkehr zum früheren Ostinatotone eine »ausweglose« Situation anzudeuten, eine »notte infinita«.

Insgesamt kann die Kammermusik Sciarrinos als das Gebiet seines Schaffens gelten, in dem die hier thematisierten Fragen der formalen Dramaturgie

51 »[...] nascita e genesi della scrittura.« (Salvatore Sciarrino, »Origine delle idee sottili«, in: *Carte da suono* [s. Anm. 9], S. 44–71, hier S. 68.).

52 Vgl. Utz, »Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms« (s. Anm. 31), S. 331. Eine detaillierte Analyse bietet Brahim Kerkour, *Beyond the Poetry of Silence: Musical Process and Perception in Salvatore Sciarrino's »Introduzione all'oscuro«*, DMA Dissertation, Columbia University New York 2010.

53 Salvatore Sciarrino, »Introduzione all'oscuro«, in: Programmheft Wittener Tage für neue Kammermusik 1998, S. 96, zit. nach Stefan Drees, »Salvatore Sciarrino«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 19. und 32. Nachlieferung, München 2000 und 2006, S. 11.

und Schlussbildung vom Komponisten besonders systematisch durchgeführt wurden. Jedes Werk scheint einen neuen Blick zu werfen auf die in der obigen Tabelle dargestellte Konstellation von Dauer, Dichte und Schlussbildung, wobei gestische und programmatische Ideen, die sich in Titeln oder Motti niederschlagen, oft leitend sind. Das häufig analysierte und gespielte Quintett *Lo spazio inverso* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Celesta (1985) kann hier wiederum eine besonders herausragende und modellartige Funktion beanspruchen, denn es zeigt ein Kompositionsverfahren, dessen Grundlagen in *Introduzione all'oscuro* gelegt wurden, nun zu starker Konzentration und Effizienz weiterentwickelt. Grundsätzlich bestehen die Werke Sciarrinos in diesem Zeitraum vor allem aus drei unterschiedlichen Ebenen: (1) einem Hintergrund, der aus fragilen Flageolett-Tönen oder luftigen Bläserklängen, meist in höchster Lage, besteht und als eine Art eingefärbte Stille aufgefasst werden kann, (2) isolierten Gesten unterschiedlicher Länge, die sich zumeist klangfarblich eng auf diesen Hintergrund beziehen, aber auch reliefartig aus ihm hervortreten können, und (3) *Little Bangs* in Form von heftigen Impulsen, die das Kontinuum durchbrechen und ggf. zu »Fenstern« ausgeweitet werden können, denen in der Regel konstitutive formale Funktion zukommt, da sie als Säulen der makroformalen Orientierung dienen. Alle drei Ebenen stehen in einer Art pseudokausaler Wechselwirkung, können sich also wechselseitig beeinflussen und verändern. In *Lo spazio inverso* sind diese Ebenen klar unterscheidbar: Ein Mehrklang der Klarinette bildet den sanft ein- und ausschwingenden Hintergrund (1), Flageolett-Töne und -Tremoli, Flötentriller mit Flatterzungen und Mundstück zwischen den Zähnen und »sprechende« kurze melodische Gesten (Vc., T. 14: »(parlante)«; zu einem veritablen instrumental Rezitativ ausgeweitet in der Violine, T. 25–28) bilden die isolierten Gesten (2), und die *Little Bangs* sind hier zunächst ausschließlich auf Cluster und virtuose Akkord-Figurationen der Celesta (erstmalig T. 8) begrenzt (3), werden aber später vom Ensemble durch vereinzelte Akzente und verstärkte Dynamik mitvollzogen. Die pseudokausale Beziehung zwischen den Ebenen wird besonders deutlich dadurch, dass einzelne *Little Bangs* den Hintergrund vorübergehend zum Verstummen bringen (T. 29–32) oder zumindest dessen ruhiges Ein- und Ausschwingen in nervöse Kurzatmigkeit verwandeln (T. 18, 53–54, 57). Und so erscheint der Schluss auch als ein letztlich »erfolgreicher« Versuch dieser *Little Bangs*, das Kontinuum zu unterbrechen: Der durch Pausen perforierte Mehrklang (T. 57) nach dem vorletzten *Little Bang* (T. 55–56 mit Auftakt) wird durch eine sehr knappe drei Sechzehntel umfassende Schlussgeste zum Schweigen gebracht, in der weniger die nun vertraute Akkordfiguration der Celesta als vielmehr ein dramatisches absteigendes Glissando in der Violine den Ausschlag gibt, das hier – in Bezug auf den Schluss von *Vanitas* – als ein extrem komprimiertes »Vanitas«-Emblem, ein Symbol (und zugleich Auslöser) des Endens und Vergehens erscheint. Die variable Symmetrie der formalen Anlage, die im Titel reflektiert wird (als Symmetriezentrum dient der besonders nachhaltige *Little Bang* in

T. 30), lässt hier freilich (in Analogie zu Weberns Op. 10, Nr. 4 oder zu Weberns zitierter Aussage zu seinen *Bagatellen* op. 9) auch die Deutung zu, dass der Klangprozess durch ein vorab konstruktiv bestimmtes Formkonzept zum Abbruch »gezwungen« wird – selbst wenn anhand eines Vergleichs zwischen der Verlaufsskizze⁵⁴ und der ausgearbeiteten Partitur deutlich wird, dass Sciarrino weder die formale Symmetrie noch die genaue Gestaltung des Schlusses in dieser Form vorausgeplant hatte.

Dass ein solches schlichtes, durchhörbares, auf interaktive Beziehungen gut unterscheidbarer Schichten aufbauendes Formkonzept leicht zum Prototyp hätte erstarren können, muss Sciarrino früh bewusst gewesen sein. Deutlich sind seine Bemühungen, die anhand von *Lo spazio inverso* beschriebenen Form-Prozesse aufzubrechen und immer neu und anders anzulegen. So wird etwa in manchen Werken auf die »Auslösefunktion« von *Little Bangs* ganz verzichtet. Im Sextett *Il tempo con l'obelisco* (1986) resultiert daraus eine dynamisch extrem zurückgenommene siebenminütige Naturstudie, deren wenige Kontrastmomente sich auf abrupt auftretende Tremoloimpulse der drei Streicher (T. 96–99) und einen heftigen »Tutti«-Impuls am Ende des Werkes (T. 129, mit kurzem Tremolo-Nachklang in der Viola, T. 130) beschränken, der durch den *Jet-whistle*-Akzent der Flöte geprägt ist (in T. 96 ist eine Imitation des *Jet-whistle*-Effekts im Violoncello der Auslöser für den Tremolo-Einschnitt, zuvor bereits angedeutet in T. 87–88). Anhand dieses Stücks ist der montageartige Charakter von Sciarrinos Kompositionsweise gut zu erkennen: Die Herzschläge aus *L'introduzione all'oscuro* finden sich ebenso (T. 21–22, 47, 95–96) wie der ein- und ausschwingende Klarinetten-Mehrklang (T. 40–47, 73–75, 86–87, 99–128) oder die Flatterzungen-Triller der Flöte (T. 34–35) aus *Lo spazio inverso*. Die durch den Montagecharakter bedingte eher lose Folge der Elemente und die extrem zurückgenommene Dynamik lassen den Schluss umso bestürzender wirken, so als solle eine Markierung der ästhetischen Differenz, die das ganze Stück über verweigert wird, nun plötzlich besonders deutlich gemacht werden. Ein Konterkarieren des Modellhaften ist auch in der »entropischen« Ausbreitung pianistischer Virtuosität in *Centauro marino* (1984) im Anschluss an die Zweite Klaviersonate (1983) sowie in der Dominanz der skandierenden Obertonakkorde in *Il silenzio degli oracoli* (1989) im Anschluss an die großen solistischen Flötenzyklen Sciarrinos erkennbar.

An den Werken der 1990er Jahre dann ist, so João Miguel Pais, ein »stärkeres Interesse an der Integration des Materials in die Werkstruktur zu beobachten sowie [eine] spannungsreichere Arbeit auf den Ebenen der Dramaturgie und der Materialentwicklung«.⁵⁵ Inwiefern dies Auswirkungen auf die Schlussbildung hat, soll nun abschließend an den beiden bemerkenswerten Trios *Omaggio à Burri* für Violine, Altflöte und Bassklarinette (1995) und

54 Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Salvatore Sciarrino.

55 João Miguel Pais, »Salvatore Sciarrinos ›Variazione su uno spazio ricurvo‹«, in: *Musik & Ästhetik* 11 (2007), H. 41, S. 62–79, hier S. 63.

Muro d'orizzonte für Altflöte, Englischhorn und Bassklarinette (1997) dargestellt werden. *Omaggio à Burri* scheint dabei zunächst das spektakulärere und unkonventionellere Stück. Gewiss anschließend an die rauen, diskontinuierlichen Oberflächen in Alberto Burris Collagen, die in *Le figure della musica* eine wichtige Rolle und Modellfunktion einnehmen (das Trio entstand zum 80. Geburtstag des Künstlers, der kurz zuvor aber verstarb)⁵⁶, wird eine gleich zu Beginn »mitten im Geschehen« inszenierte Aktivität immer wieder von ereignislosen Phasen durchbrochen, in denen zirpende hohe Violinklänge mit Naturlaut-Charakter dominieren. Pulsierende Ostinati der Bassklarinette und *Little Bangs* in der Altflöte sorgen in weiterer Folge für neue Bewegungsimpulse. Das Konstituieren und Auslaufen von Bewegungsenergie wird zum Spiel mit der Erwartung auf die Fortsetzung bzw. Fortsetzbarkeit der Ereignisse. Dass hier die Assoziation mit der Mechanik von Uhrwerken und deren Klangcharakter im Hintergrund der Konzeption steht⁵⁷ (vier Jahre später im berühmten Flöten-Solo *L'orologio di Bergson*, 1999, aufgegriffen), wird bereits durch die Tempoangabe zu Beginn »Al tempo degli orologi« erkennbar. Wenig verwunderlich ist, dass eine so stark auf die Erlebniszeit zielende Musik wie jene Sciarrinos die Mechanik des Uhrwerks nur als instabil und ephemer inszenieren kann. Und so folgen den bis S. 4 der Partitur weitgehend intakten Achtelpulsen bald solche, die durch Quintolenbildung oder Taktwechsel korrumpiert sind. Die figurativen Ausweitungen der »tickenden« Pulse scheinen immer wieder außer Kontrolle zu geraten. Das Zauberlehrling-Motiv wird insofern auch für den Schluss prägend, als die Violine – durchweg in höchster Flageolet-Lage verharrend – am Ende alleine zurückbleibt, nachdem die intensiven Bläserfigurationen der vorangehenden Takte (T. 52–74) abgebrochen wurden und nur ein Echo der Klappengeräusche zurückgeblieben ist (T. 77) und auch von den *Little Bangs* der Altflöte keine neuen Bewegungsimpulse mehr ausgehen (Aufakte zu T. 76 und 77). Diesen Schluss kann man mithin als »kaputten« ansprechen, insofern eine das ganze Werk über inszenierte Unzulänglichkeit des Mechanischen am Ende offensichtlich gemacht wird (ungleich subtiler als in *Efebo con radio* oder *Archeologia del telefono* scheint hier also auch eine Pointierung des Schlusses im Sinne einer Offenlegung des Narrativs durch).

Muro d'orizzonte knüpft insofern direkt an diese Konzeption an, als auch hier die Faszination mit der (Un-)Regelmäßigkeit von Pulsen im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Stille nimmt dabei, so die Tempo- und Aufführungsanweisung zu Beginn (»Lento, una quiete furiosa e crudele«), eine durchaus bedrohliche Rolle an. Dies zeigt sich gleich zu Beginn, als die *Little*

56 Matteo Cesari, *Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans »L'orologio di Bergson« de Salvatore Sciarrino et »Carceri d'Invenzione IIb« de Brian Ferneyhough*, Dissertation, Université Paris-Sorbonne/Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris 2015, S. 44.

57 Gianluigi Mattiotti, »Lachenmann, Pesson, Sciarrino«, in: *Salvatore Sciarrino, L'eco delle voci. 26° Festival di Milano Musica, Percorsi di musica d'oggi, 21 ottobre–3 dicembre 2017*, Mailand 2017, S. 124–125, hier S. 124.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 63 and 64, and the second system covers measures 65 and 66. The notation is highly complex, featuring numerous triplets and dynamic markings including *ppp*, *p*, *f*, and *sim.* (simulazione). Measure 65 is specifically highlighted with a circled '65' above the first staff.

Notenbeispiel 1a: Salvatore Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, T. 63–65 (© Copyright 1997 by Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A.)

Bangs der Altflöte (dieselben scharf überblasenen Akzentklänge, die am Ende von *Omaggio à Burri* stehen) zunächst ohne jegliche Resonanz in den anderen Instrumenten bleiben und von langen, gleichgültigen Generalpausen gefolgt werden. Die Entwicklung der isolierten Gesten erfolgt sehr zögerlich nach dem vierten *Little Bang*, und auf einen weiteren *Little Bang* (T. 10) hin entsteht mit dem Auftreten regelmäßiger Zungenschläge (Bassklarinette, T. 11) Kontinuität, die aber erneut verebbt (T. 16–19). Erst die Transformation der isolierten Flötenimpulse in ein pulsartiges Skandieren (T. 31) löst dann eine bestürzende Flut von Mehrklängen und geräuschhaften Klangschichten aus, die in einer Art Durchführung hohe Dichtegrade erreicht (T. 32–60), um zum Schluss wieder auf »tickende« Doppel-Zungenschläge reduziert zu werden (T. 61–65). Hier wird der Bezug zur Herzschlag-Figur aus *Introduzione all'oscuro* ebenso deutlich wie der Anschluss an den »kaputten Schluss« von *Omaggio à Burri*: Die in T. 63 noch synchronen Doppelschläge geraten in T. 65 »aus dem Takt« und lassen dadurch am Ende eine nachhaltige Irritation zurück (Notenbeispiel 1a). Dieses Ende hat Sciarrino in einer Skizze in der handschriftlichen Partitur grafisch besonders minutiös ausgearbeitet (Notenbeispiel 1b). Hier zeigt sich auf mikroskopischer Ebene der visuell-verräumlichende Zugang Sciarrinos zur musikalischen Form: Die Verschiebungen der

(65)

ppp 5 8
f > sim.
ppp > sim.
ppp
f > sim.
ppp sim.
7.1.97
5 3

Notenbeispiel 1b: Salvatore Sciarrino, *Muro d'orizzonte*, Reinschrift, S. 4, drittes System
(Paul Sacher Stiftung Basel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

Impulse in der Skizze, dargestellt sowohl als Matrix als auch linear in Form unregelmäßiger Punkte auf einer Linie, sind – wie die Verlaufsskizzen Sciarrinos im Großen – deutlich als bildhafte Konstellationen konzipiert. Die Pointierung der Schlussbildung ist dabei, nach den lange vergeblichen Versuchen der Gewinnung von Prozessualität zu Beginn des Stücks und der danach geradezu überbordenden Ereignisfülle, zu verstehen als ein nicht aufgehender Rest, eine Differenz, ein Ungeklärtes, ein Fragezeichen. Auch dieser Schluss also kann nur offenbleiben, da in solcher differentiellen Destabilisierung des Materials für Sciarrino der Keim aller kompositorischen Erfindung – mithin also ein Anfang und kein Ende liegt.

Man würde gewiss zu weit gehen, wollte man alle Schlussbildungen Sciarrinos inhaltsästhetisch als Symbole von Ausweglosigkeit oder Aporie interpretieren. Sind in den Musiktheater-Kontexten solche Deutungen aufgrund von Sujet, Text und Dramaturgie naheliegend, erscheinen sie in den Instrumentalwerken mitunter als Konnotationen einer mittels Para- und Intertexten semantisierten Struktur, denen bei Sciarrino – nicht zuletzt auch angesichts des Bestrebens des Komponisten nach einer Bildhaftigkeit von Material, Gestik und Form – grundsätzlich große Bedeutung zuzumessen ist. Dabei sind die Bemühungen um eine anti-konventionelle Formung des Klangs im Zeit-Raum besonders anhand der Schlussbildungen unverkennbar. Sciarrinos Formen wehren sich gegen ihre Tendenz zur Verfestigung und Stereotypisierung, wie sie etwa im Sinne einer Bogenform erscheinen könnte, die aus der Stille erwächst und wieder zur Stille zurückführt. Indem seine Schlüsse ungelöste Differenzen, Fragezeichen und »Probleme« exponieren, haben sie Teil an einer musikgeschichtlichen Entfaltung offener Schlussbildungen, in denen die gesellschaftliche Rolle von Musik und das Problem der ästhetischen Differenz verhandelt werden. Nur in seltenen Fällen scheint anhand eines Skizzenstudiums zu klären, nach welchen Kriterien Details der Schlussgestaltung von Sciarrino ausgearbeitet wurden. Denn seine räumlich-architektonischen Verlaufsskizzen sehen kaum auffällige, spezifische Gestaltungsweisen für den Schluss vor; viele dieser Skizzen würden mithin die Vermutung nahelegen, es würde sich bei den Schlussbildungen seiner Werke lediglich um ein unmarkiertes »Aufhören« handeln. In der Tat hat unsere Untersuchung aber eine große Fülle und Varianz von Markierungen der Schlussgestaltung in unterschiedlichen Gattungen dargelegt. Sciarrinos Spiel mit der Semantik musikalischer Struktur und Gestik erfüllt sich ganz besonders in Pointierungen und Markierungen seiner Schlussbildungen insofern diese einen, mitunter rätselhaften, »Schlüssel« zum Verständnis seiner Werke bereitzuhalten scheinen.

Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6 Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) – vergriffen – Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7 Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2 Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2 Leoš Janáček (7) 2. Aufl., 156 Seiten ISBN 978-3-86916-387-1 Beethoven Das Problem der Interpretation (8) – vergriffen – Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4 Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3 Erik Satie (11) 3. Aufl., 119 Seiten ISBN 978-3-86916-388-8 Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5 Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2 Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0	Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7 J.S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4 Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0 Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7 Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2 Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8 Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7 Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen – Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4 Olivier Messiaen (28) – vergriffen – Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5 Giacinto Scelsi (31) 2. Aufl., 143 Seiten ISBN 978-3-86916-389-5 Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6 Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3	Schönbergs Verein für musikalische Privat-aufführungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0 Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7 Ernst Křenek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4 Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1 J.S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7 Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7 Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4 Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4 Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5 Morton Feldman (48/49) – vergriffen – Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7 Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0 György Ligeti (53) – vergriffen – Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –
--	---	--

Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4	Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4	Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0
Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1	Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –	Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3
Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6	José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2	Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7
Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3	Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) – vergriffen –	Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6
Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –	Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0	Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2
Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0	Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7	W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4
Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7	Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3	Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1
Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0	Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7	Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6
Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2	Palestrina Zwischen Démonstage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4	Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8
Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6	Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7	Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7
Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3	Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4	Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4
Witold Lutoslawski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1	Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7	Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3
Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4		

Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9	Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8	Wilhelm Killmayer (144/145) 167 Seiten ISBN 978-3-86916-000-9
Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6	Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2	Helmut Lachenmann (146) 124 Seiten ISBN 978-3-86916-016-0
Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0	Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9	Karl Amadeus Hartmann Simplicius Simplicissimus (147) 138 Seiten ISBN 978-3-86916-055-9
Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6	Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9	Heinrich Isaac (148/149) 178 Seiten ISBN 978-3-86916-056-6
Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6	Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7	Stefan Wolpe I (150) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-087-0
Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9	Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3	Arthur Sullivan (151) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-103-7
Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6	Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9	Stefan Wolpe II (152/153) 194 Seiten ISBN 978-3-86916-104-4
Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3	Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6	Maurice Ravel (154) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-156-3
J.S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3	Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3	Mathias Spahlinger (155) 142 Seiten ISBN 978-3-86916-174-7
Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2	Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4	Paul Dukas (156/157) 189 Seiten ISBN 978-3-86916-175-4
Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3	Aribert Reimann (139) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-917-1	Luigi Dallapiccola (158) 123 Seiten ISBN 978-3-86916-216-4
Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0	Brian Ferneyhough (140) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-918-8	Edward Elgar (159) 130 Seiten ISBN 978-3-86916-236-2
	Frederick Delius (141/142) 207 Seiten ISBN 978-3-88377-952-2	Adriana Hölszky (160/161) 188 Seiten ISBN 978-3-86916-237-9
	Galina Ustwolskaja (143) 98 Seiten ISBN 978-3-88377-999-7	Allan Pettersson (162) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-275-1
		Albéric Magnard (163) 129 Seiten ISBN 978-3-86916-331-4

Luca Lombardi (164/165) 193 Seiten ISBN 978-3-86916-332-1 Jörg Widmann (166) 99 Seiten ISBN 978-3-86916-355-0 Mark Andre (167) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-393-2 Nicolaus A. Huber (168/169) 187 Seiten ISBN 978-3-86916-394-9 Benjamin Britten (170) 143 Seiten ISBN 978-3-86916-422-9 Ludwig van Beethoven »Diabelli-Variationen« (171) 113 Seiten ISBN 978-3-86916-488-5 Beat Furrer (172/173) 158 Seiten ISBN 978-3-86916-489-2 Antonín Dvořák (174) 134 Seiten ISBN 978-3-86916-503-5 Enno Poppe (175) 141 Seiten ISBN 978-3-86916-561-5 Gérard Grisey (176/177) 162 Seiten ISBN 978-3-86916-562-2 Charles Valentin Alkan (178) 135 Seiten ISBN 978-3-86916-600-1 Heiner Goebbels (179) 108 Seiten ISBN 978-3-86916-649-0 Alvin Lucier (180/181) 202 Seiten ISBN 978-3-86916-650-6 Rolf Riehm (182) 118 Seiten ISBN 978-3-86916-708-4 Klaus Ospald (183) 101 Seiten ISBN 978-3-86916-743-5 Jürg Baur (184/185) 153 Seiten ISBN 978-3-86916-747-3 Marco Stroppa (186) 114 Seiten ISBN 978-3-86916-819-7	Sonderbände Alban Berg, Wozzeck 306 Seiten ISBN 978-3-88377-214-1 Walter Braunfels 203 Seiten ISBN 978-3-86916-356-7 John Cage I 2. Aufl., 162 Seiten ISBN 978-3-88377-296-7 John Cage II 2. Aufl., 361 Seiten ISBN 978-3-88377-315-5 Darmstadt-Dokumente I 363 Seiten ISBN 978-3-88377-487-9 Hanns Eisler Angewandte Musik 223 Seiten ISBN 978-3-86916-217-1 Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch 141 Seiten ISBN 978-3-88377-655-2 Klangkunst 199 Seiten ISBN 978-3-88377-953-9 Gustav Mahler 362 Seiten ISBN 978-3-88377-241-7 Bohuslav Martinů 160 Seiten ISBN 978-3-86916-017-7 Mozart Die Da Ponte-Opern 360 Seiten ISBN 978-3-88377-397-1 Isabel Mundry 197 Seiten ISBN 978-3-86916-157-0 Die Musik – eine Kunst des Imaginären? 230 Seiten ISBN 978-3-86916-504-2 Musik der anderen Tradition Mikrotonale Tonwelten 297 Seiten ISBN 978-3-88377-702-3	Musikphilosophie 213 Seiten ISBN 978-3-88377-889-1 Philosophie des Kontrapunkts 256 Seiten ISBN 978-3-86916-088-7 Wolfgang Rihm 163 Seiten ISBN 978-3-88377-782-5 Arnold Schönberg – vergriffen – Franz Schubert 305 Seiten ISBN 978-3-88377-019-2 Robert Schumann I 346 Seiten ISBN 978-3-88377-070-3 Robert Schumann II 390 Seiten ISBN 978-3-88377-102-1 Der späte Schumann 223 Seiten ISBN 978-3-88377-842-6 Telemann und die urbanen Milieus der Aufklärung 233 Seiten ISBN 978-3-86916-601-8 Manos Tsangaris 201 Seiten ISBN 978-3-86916-423-6 Ralph Vaughan Williams 218 Seiten ISBN 978-3-86916-712-1 Anton Webern I 315 Seiten ISBN 978-3-88377-151-9 Anton Webern II 427 Seiten ISBN 978-3-88377-187-8 Hans Zender 168 Seiten ISBN 978-3-86916-276-8 Bernd Alois Zimmermann 183 Seiten ISBN 978-3-88377-808-2 Salvatore Sciarrino 204 Seiten ISBN 978-3-86916-823-4
---	--	---